Crossing Cultures/Crossing Genres: The Re-Invention of theGraphic Memoir in *Persepolis* and *Persepolis 2*

[Lopamudra Basu](http://go.galegroup.com.proxy.tamuc.edu/ps/advancedSearch.do?method=doSearch&searchType=AdvancedSearchForm&userGroupName=txshracd2565&inputFieldNames%5b0%5d=AU&prodId=LitRC&inputFieldValues%5b0%5d=%22Lopamudra+Basu%22)

Nebula 4.3 (Sept. 2007): p1-19. **Rpt. in**

[*Children's Literature Review*](http://go.galegroup.com.proxy.tamuc.edu/ps/aboutJournal.do?contentModuleId=LitRC&resultClickType=AboutThisPublication&actionString=DO_DISPLAY_ABOUT_PAGE&searchType=&docId=GALE%7C4QSS&userGroupName=txshracd2565&inPS=true&rcDocId=GALE%7CH1420115380&prodId=LitRC&pubDate=)*.* Ed. Jelena Krstovic. Vol. 185. Detroit: Gale.From *Literature Resource Center*.

[(essay date September 2007) *In the following essay, Basu suggests that Satrapi's "Persepolis"books reinterpret the graphic novel--a narrative form traditionally used by Western men--toincorporate depictions of both women's and Iranian identities that are vastly different from otherIranian memoirs, thereby offering a catalyst for investigating differences between Eastern andWestern ideologies.*]

**Migrant Intellectuals, Academic Debates and the Graphic Memoir**

Marjane Satrapi's graphic memoirs ***Persepolis*** and ***Persepolis 2*** are compelling explorations offemale Iranian national and diasporic identity. Satrapi uses the form of the graphic novel to creativelycounter the overwhelming perception of Iranian women as oppressed subjects of Islamic religiousorthodoxy. This essay is an attempt to read Satrapi's memoirs as a reworking of the traditional genreof autobiography which has traditionally privileged a universalist western subjectivity, usually male.Satrapi reinvents autobiography as a genre expressing the growth of non-western, female, Iraniansubjectivity but also rescripts its terrain as encompassing the social sphere in relation to whichindividual subjectivity develops. Not only does Satrapi use the memoir to narrate her own growth intoconsciousness and artistic expression, this narrative is constantly juxtaposed against seminal eventsin contemporary Iranian history. Satrapi's reworking of autobiography as graphic memoir disrupts thecategorization of Iranian female identity as one in direct opposition to modern western femaleidentity, positing one as complete suppression by religious authority and the other as the apotheosisof freedom and individualism.

Satrapi's memoirs have been published at a time of increasing visibility of memoirs by Iranianwomen in the US. Perhaps the most famous example is Azar Nafisi's *Reading Lolita in Tehran.* Thiswork has sparked a furious controversy about the particular popularity of Iranian women's memoirsat a time of increasing US intolerance towards the current regime in Iran and the constant veiled andovert threat of American attack if the present Iranian government does not give up its nuclear energyprogram. Hamid Dabashi has drawn a connection between these seemingly disconnected literaryand political phenomena by arguing that such literary presentations of women's suppression byreligious or cultural institutions has been the traditional rationale for moral and cultural legitmation ofimperial rule. Using Gayatri Spivak's analysis of the moral rationale for British colonial rule in India tobe the saving of brown women from the atrocities of brown men, Dabashi categorizes thesecontemporary memoirs to be providing the present day moral impetus to sanction American imperialadventures. Dabashi is quite unabashed in his categorization of Nafisi and others as compradorintellectuals who are servicing the American ideological machinery. In addition, Dabashi accusesNafisi for reinvoking a restrictive notion of the western canon, through her depiction of a group ofstudents reading the classics of modern western literature in the privacy of Nafisi's home, at a timeof academic and literary censorship in Iran. The reading list of Nafisi's group, Dabashi argues,ignores a domestic Iranian literary tradition and the women in the group lack an empathy with theunderprivileged sections of the Iranian population. While this paper is not the space to tease out theintricacies of this debate, I think it provides an interesting context to begin reading ***Persepolis.***

It is important to keep in mind that the Nafisi controversy impinges on the question of gender.Dabashi's main source of discomfort with Nafisi's depiction of the severe restrictions of women'sfreedoms in contemporary Iran is that it becomes a rationale for imperial interventions. This is afamiliar accusation that many feminists of color have faced. In representing gender oppressions intheir societies truthfully, they invite criticism for being anti-nationalist or pro-western. The Nigerianborn British novelist Buchi Emecheta is an example that comes to mind as someone who hasattracted a great deal of negative attention because she has been an unequivocal critic of polygamy.Nigerian critics have attacked her for her negative portraits of Nigerian men. This ambivalence inEmecheta's presentation of Nigerian men has led to some critics like Chikwenye Okonjo Ogunyemito argue that Emecheta is preoccupied by the question of the black woman as a victim of blackpatriarchy, without being equally attentive to the question of racism. Ogunyemi identifies Emechetaas a feminist author and construes feminism to be a Euro-American movement. It seems that afeminist of color or a third world feminist has to shoulder the peculiar burden of speaking out againstthe oppressions of women in her society, while avoiding being labeled as a western feminist whoprivileges gender without being attentive to racial, ethnic, and class issues.

In spite of its focus on dangers of representing gender oppression, Dabashi's tirade against Nafisi isoddly reminiscent of Aijaz Ahmad's polemical attack against Edward Said in the early nineteennineties. Predictably, Ahmad's leading charge against Said and other postcolonial migrantintellectuals was that they are separated from their native cultures and that Said's celebratedintellectual dissent and intervention from metropolitan locations is an ineffectual project because theinstitutional location of migrant intellectuals already co-opts them in the pervasive regime of globalcapital. In a similar manner, Dabashi argues that Nafisi's political affiliation with neoconservatives inthe Bush regime undermines her credibility as a critic of Iranian social realities. In attempting tofigure a way out of this theoretical impasse between the potential for migrant intellectual activismand the limitations imposed by metropolitan location, I think it is useful to bring into play the notion ofthe autonomy of the artistic form proposed by Adorno and others of the Frankfurt School. WalterBenjamin in "The Author as Producer," Herbert Marcuse in *The Aesthetic Dimension* and TheodorAdorno in "Commitment," have all in different ways privileged art which does not explicitly follow thedictates of any political purpose. These writers wanted to distance themselves from the excesses ofart pressed to the service of repressive political systems. These theorists made an impassionedargument for an autonomous space for art, so that it could be the repository and expression ofpotentialities for social transformation, without explicitly furthering a political agenda. Instead ofexplicit correspondences between works of art and political realities, Adorno and others in theFrankfurt School are interested in highlighting the less formulaic, subtle inter-relationships betweenart and politics. First, in Adorno and Marcuse's conception, an artwork by virtue of its form is able totransform reality and give it an alternative space and a life of its own. It is no longer a part of the realworld but vitally connected to it, following only the logic of its form. Marcuse defines aesthetic formas "the result of the transformation of a given content (actual or historical, personal or social fact)into a self-contained whole: a poem, play, novel etc. The work is thus 'taken out' of the constantprocess of reality and assumes a significance and truth of its own" (8). Marcuse goes on to arguethat the critical function of art resides in the logic of its aesthetic form. Although the aesthetic form ofa literary work distances it from the actuality of class struggle, it is able to offer a "counter-consciousness," which is ultimately libratory. For Marcuse as well as other theorists of the FrankfurtSchool, the progressive character of a work of art is not dependent on the class origins of the artistor the representation of the oppressed class in the artist's work. Marcuse argues that "the criteria forthe progressive character of art are given only in the work itself as a whole: in what it says and how itsays it (19).

Richard Byrne's discussion of this controversy in *The Chronicle of Higher Education* points to themisuses of Nafisi's memoir by the current US administration to build a consensus for a militarycampaign against Iran. It is important to acknowledge that artistic works can be manipulated andpressed into the service of ideological campaigns to manufacture consent for imperial projects. The***Persepolis*** memoirs embody a form which is innately resistant to such ideological manipulation andco-optation. A graphic memoir is a hybrid form which combines autobiography with journalistic orhistorical reportage mediated by the cartoonist's gift of exaggeration. Scott McCloud in his uniquestudy of the art of the graphic novel *Understanding Comics,* written in the form of a graphic novel,has argued that "the cartoon is a vacuum into which our identity and awareness are pulled ... whenyou look at a photo or realistic drawing of a face ... you see it as the face of another ... but when youenter the world of the cartoon ... you see yourself" (36). The cartoon is thus an iconic figure whichallows the reader to project her own reality into that of the comic character enabling a dialoguebetween two different realms of experience. McCloud also argues that by dabbling in two distinctstyles, one of photographic realism and the other of abstraction, the graphic novelist is able to dwellsimultaneously in abstract concepts as well as concrete specificity, depending on the style beingused. The interplay of visual styles, the realistic to the iconic, along with the verbal dialogue makesthis genre a hybrid and dialogic one, similar to M.M. Bakhtin's theorization of the traditional novel.The graphic novel in the present time retains its connection to the "heteroglossia" of popular culturein a manner more similar to the nineteenth century novel, when the novel was more of a form ofpopular entertainment.

***Persepolis,*** created as a dialogic art form does not offer a romanticized vision of individualsensibility. Nor does it offer a monologic presentation of Iranian woman as victim of Iranian religiouspatriarchy. While recording the events of the Islamic Revolution accurately, and emphasizing thecurtailment of women's rights, there is no luxury for lament or nostalgia. There is also a consciousattempt to include diversity of classes and religions in the presentation of Iranians. There is a senseof a broad canvass sweep rather than a small circle of Iranian women who are readers of westernfiction. In some unique ways therefore, the form of ***Persepolis*** enables it to be malleable enough toescape some of the controversial quagmires that more traditional autobiographies can fall into.Moreover because it embraces a popular cultural form, the graphic novel, it can mask theseriousness of its statement under the guise of comic laughter. Like the figure of the fool inShakespearean tragedy, the graphic memoir form allows for serious and provocative commentary oncontemporary society without getting labeled as the political statement of Iranian nationalism orfeminism.

The medium of the graphic novel enables Satrapi to develop a satirical perspective to critique thedual standards of the Islamic regime and the double lives that Iranians are forced to live. She is alsoable to use humor and the child narrator's voice to point to contradictions between appearance andreality both in Iran and the West. The form of the graphic novel enables the representation of theautobiographical persona as a comic character, thus allowing for an ironic distance which removeselements of nostalgia, sentimentality, and solipsism which are dangers inherent in the form of thememoir.

**Rewriting Memoir as Collective Memory**

Julia Watson and Sidonie Smith in the Introduction to *Decolonizing the Subject: the Politics ofGender in Women's Autobiography* have argued that in traditional western autobiography the subjectof autobiography "the 'I' becomes 'Man,' putatively a marker of the universal human subject whoseessence remains outside the vagaries of history". (xvii). They consider western autobiography to bean "exclusionary genre," which provides a "constraining template ... against which the utterances ofother subjects are measured and misread" (xviii). In ***Persepolis,*** Marji's childhood and growth intosubjectivity happens against the historical events of the Islamic Revolution and the Iran Iraq War.Questions of Marji's autobiographical subjectivity are not isolated from the history of her country andthe consequences of the Islamic Revolution on the lives of women. ***Persepolis*** distinguishes itselffrom traditional autobiography not only because of its hybrid literary identity as graphic memoir,which intermingles visual and literary text, but also because it does not concentrate exclusively onthe subjectivity of the author. The graphic form enables partial use of the first person "I" but it alsodepicts the autobiographical persona as a third person "Marji," a nickname obviously derived fromSatrapi's first name but providing some distance from the traditional autobiographical subjectposition.

***Persepolis*** draws attention to Satrapi's primary social and intellectual formation as a liberal, upperclass, western educated Iranian girl. The graphic memoir portrays Marji's parents' active involvementin the Iranian revolution primarily because of their left-wing, anti-imperialist politics. Marji becomesthe witness and recorder of the dramatic events sweeping her country at the time of her childhood.Through her eyes, we witness the violent demonstrations during the revolution, Iran's war with Iraq,and the American hostage crisis, among other events. There are several intertwined narrativestrands in the memoir. The history of Marji's relatives interweaves with events in Iran's past and bothof these influence the course of Marji's life. In the memoirs, Marji's voice is not the only one we hear.There are several storytellers in ***Persepolis.*** Two very important ones, because of their affectivebonds with Marji, are her grandmother and her Uncle Anoosh, who fill her in on the British andRussian imperial rivalries over Iran, the attraction of left wing and Marxist ideology for theintelligentsia, and the corruption of the Shah's regime. Although a graphic memoir, these charactersrepresent modes of oral storytelling in informal situations. Walter Benjamin in his essay "TheStoryteller" reflects:

*Memory creates the chain of tradition which passes a happening from generationto generation ... It starts the web which all stories together form in the end. Oneties on to the next, as the great storytellers particularly the Oriental ones, havealways readily shown. In each of them there is a Scheherazade who thinks of afresh story whenever her tale comes to a stop.(98)*

Benjamin is lamenting the end of oral storytelling conventions and the rise of the novel in an era ofprint culture. The representation of oral forms of storytelling and particularly their role in creating thefoundations of Marji's identity points to a sense of self which is not at a radical disjuncture fromfamily and community. Marji's early sense of self does not coincide with any separation of public andprivate components of identity. Being born at a tumultuous time of Iranian history, even her privatedreams and reveries as a child are imbued with a sense of political participation in the public sphere.Even when the revolution is quickly co-opted by Islamic religious hard liners, who impose veryauthoritarian rules limiting access of women to public space, the private sphere of the family homeremains a space of free speech, inquiry, and questioning of events outside. Marji's parents bothparticipate in this inquiry and debate and Marji is quickly socialized as a political being, for whom theimaginary portraits of Marx and God are remarkably alike in their physical appearance.

Throughout both memoirs, there is an uncompromising critique of war and an expose of thehypocrisies and double standards of the Islamic regime. In both ***Persepolis*** *and* ***Persepolis 2,***Satrapi records the enormity of suffering and devastation caused by war. Although the main target ofSatrapi's satire is the Islamic regime's curtailment of women's rights, her deeper anger is reservedfor its complicity in involving Iran in a long and disastrous war with Iraq. Although the presentation ofthe war begins with Marji's patriotic fervor and her father's enthusiasm in being able to bombSaddam Hussein's Baghdad, the human costs begin to endow the text with a somber poignancy.The tragic consequences of war are revealed in the arrival of refuges in Tehran and the increasinglists of dead soldiers, who are promised an instant place in heaven. Even more devastating is thedestruction of Jewish family of Baba Levy, which causes the death of Marji's friend Neda Levy. Sheis an innocent victim of war and her death along with the death of Marji's classmate, Pardisse'sfather remain moments of senseless suffering in a work in which satiric laughter seems to dominate.

The memoirs do not provide a political analysis of the Iran Iraq war, but there are allusions to theculpability of European powers in their irresponsible sale of weapons to both countries. The Iranianhostage crisis is referred to parenthetically as is the use of chemical weapons by the Iraqi army.Mahmood Mamdani has pointed out "The Iraqi war against Iran saw the first post-Vietnam use ofchemical weapons in war, and America was the source of both the weapons and the training neededto use them" (122). These memoirs hint at the responsibility of global super powers and arms tradein propelling the war, but these threads are not explored sufficiently.

Although the geographic movement traced in the protagonist's journey is from post revolutionary Iranto Austria, followed by a return to Iran and a final departure for France, the choice of a Europeancountry is determined by the pragmatics of obtaining a visa rather than any particular emotional orcultural identification with Europe. It becomes virtually impossible to obtain a US visa after thehostage crisis mentioned in ***Persepolis.*** In both memoirs, the US is presented as a powerful entity inthe imagination of the characters, as a space of freedom and pleasure with a faint acknowledgementof it as a geo-political entity that is implicated in the political ferment of modern Iranian history.

The yearning for Anglo-American culture is evident in Marji's obsession with punk rock, her defiancein seeking out contraband cassettes, and her parents' smuggling posters of Iron Maiden and KimWilde into Iran from their trip to Turkey at considerable risk to themselves. Are these acts of rebellionlimited only to the western educated upper class Iranians? In a very revealing moment in thememoir, Marji's cousin Shabad reports the recruitment of village boys for the war effort. Shabadclaims "They come from the poor areas, you can tell ... first they convince them that the afterlife iseven better than Disneyland, then they put them into a trance with all their songs" (***Persepolis*** 101).This seems to suggest that Disneyland is an attractive place for young boys of the poorer strata ofIranian society. Thus the Islamic regime is selective in its rejection of capitalist modernity and willinvoke it for its own purposes. Even if this is Shabad's own rhetorical retelling of the draftingtechniques, there seems to be an implicit acknowledgement of the pervasive appeal of Americanpopular culture.

**Inverting the Colonial Gaze: Iranian Woman's Eyes on Europe**

Satrapi's project in the graphic memoirs is to provide a counter-narrative about the status of Iranianwomen, a narrative which deconstructs mainstream media and even tendencies in western feminismthat cast Iranian women and other groups of third world women as unmitigated victims. ChandraTalpade Mohanty has explored the binary between the west and the non-west in feminist scholarshipin her essay "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses." Mohantyanalyzes the discursive production of the third world woman as "a singular and monolithic subject"(196) in feminist texts. Third world women are portrayed as a homogeneous category and posited asvictims of particular institutions and systems. Mohanty argues that individual practices like veilingcannot be reduced to a pervasive sign of female oppression in Islamic societies; local contexts mustbe examined closely when evaluating any practice. Mohanty's critique is directed at hegemonicwestern feminism which seeks to "represent" the oppressions of third world women and thusunconsciously replicates its own privileged and normative position in a manner similar to hegemonicstatus of western humanism. Satrapi's unique contribution through her graphic memoir is todeconstruct the binaristic model by which the world is increasingly codified, the modern West andthe backward East, particularly as these spaces structure and impact the lives of women. Inmainstream media and popular perception, the US is seen as a space guaranteeing the rights ofwomen and post revolutionary Iran a space where women's freedoms are severely restricted.Satrapi's memoir refuses to be "under western eyes," it refuses the familiar mode of being read as atext about Iranian women's travails under the dreadful Islamic regime. One of the ways in which itenacts this refusal is by subverting the practice of the gaze which has been directed by westernfeminists towards third world women, proceeding instead to direct this gaze at the hegemonic westand the liberated western feminist as well.

John Berger in *Ways of Seeing* discusses the gaze with reference to Renaissance paintings andargues that a woman's gaze like her self is often split into two. She is schooled in the art ofsurveying herself and policing her own actions. Contrasting the male gaze with that of the femaleBerger writes, "Men look at women. Women watch themselves being looked at ... The surveyor ofwoman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object--and mostparticularly an object of vision: a sight" (47). Juxtaposing images of women from Renaissancepaintings and girlie magazines, Berger traces a similarity in facial expression and reads both imagesas woman responding to an imagined male onlooker, "offering up her femininity as the surveyed"(55).

This objectification of women as a source of visual pleasure and power for the male onlooker ismade even more complex in the context of western imperial conquest in the Islamic world. Twovisual texts which embody Islamic women becoming available for the visual consumption of awestern male gaze are the famous 1834 painting of Delacroix "Women of Algiers in TheirApartment," which becomes the title of Assia Djebar's collection of stories about Algerian womenand the cover image of her book. The other example is *The Colonial Harem,* which is Malek Alloula'scollection of postcards of Algerian women in various states of native dress and nudity, sent back toFrance by French colonialists in Algeria. Like the autobiographies of Islamic women, these visualtexts form the cultural context for the writing and reception of the visual images of ***Persepolis,***particularly images of the female body.1

The question of the visual representation of Islamic women is intimately linked with the institution ofveiling. Feminist scholars of Islam like Leila Ahmed and Fatima Mernissi have pointed out that therewas no rigid prescription of the veil during the early history of Islam. The Prophet Muhammad'swives often led very active public lives and accompanied him as advisors on the battlefield. The veil,Mernissi points out, was instituted as a mechanism to separate the public and the private at a timewhen the wedding guests of the Prophet had overstayed their hospitality. But during the lifetime ofthe prophet it was never a rigid imposition. The practice of veiling became rigid and codified duringsubsequent periods of Islamic history. During the period of European colonization, the veil got fixedas a sign of Islamic oppression of women. The colonial conquest of territory became allegoricallyconflated with gaining access to the covered bodies and concealed lives of Islamic women. The veilgot conflated as a sign of cultural backwardness of the Islamic and other eastern worlds. In the eraof nationalist decolonization, secular nationalists in the Islamic world demanded the abandonment ofthe veil as a symbolic passage to modernity. The banning of the veil was particularly harsh in itsenforcement in Iran, where in 1936 Reza Shah Pahlavi enforced a ban on the veil which was verytraumatic for many Islamic women who had relied on it as a modicum of safety and comfort in theirlives. Predictably the banning did not completely succeed and many Islamic women continued towear some form of the veil. Farzaneh Milani in *Veils and Words: Emerging Voices of Iranian WomenWriters* notes the dramatic passage of legislation banning the veil in 1936 and the equallycontroversial re-imposition of the veil in 1983 after the Islamic Revolution. In both instances,women's protests against legislation affecting their bodies, identities, and relationships with publicand private spaces were largely ignored. Mialni points to the arguments in favor and against veilingbut ultimately gestures at its unstable status. She gestures at the problems inherent in the veil:

*There is a paradox at the center of all these arguments: does the veil protect orentice? On the one hand, man is represented as a creature with gargantuansexual appetites, unable to control himself, a potential threat to any woman whothrough displaying her body might provoke or arouse him ... Yet it is the veil thatentices one to imagine what it hides. It teases and torments some men andprotects others from what they cannot see."(39)*

The titillating effect of the veil almost luring the voyeuristic gaze of the male viewer is particularlynoticeable in the visual representations of Islamic women in the colonial era. It is no coincidence thatDelacroix's painting coincides with the date of the French conquest of Algeria. Assia Djebar haspointed out that the representation of Algerian women in the harem in a state of leisure and dressedin opulent finery, smoking a hookah, casts the western male viewer as voyeur, violating the taboo ofthe veil and getting intimate access to sensuality and visual pleasure in the private sphere. Thesame dynamic of voyeurism is intensified in the postcards collected in *The Colonial Harem,* whichincludes images of Algerian women in semi nude poses, used to present and circulate an exoticizedimage of Algeria.

Inderpal Grewal in *Home and Harem* argues that the harem in Islamic societies and the *antahpur* inHindu society functioned as a community of women, a space often of friendship and autonomy.However in the colonialist imagination all these forms of seclusion were constructed as a problem oras evil. According to Grewal "harem women in orientalist texts were seen as promiscuous,duplicitous, and often as lesbians, those in the Indian zenana were seen as passive and exploited aswell as duplicitous" (51). Grewal interprets these discourses as ultimately restricting the relativeautonomy of the harem, and the infiltration of colonial power into domestic spaces.

These images of the exoticized sensuality of women of the Islamic world perpetuated in the colonialera two contrasting ideas about women in the Islamic world. On the one hand, the veil representedtheological oppression, denial of human rights of self-expression. On the other hand, images ofunveiled women in the harem seemed to represent sensual excess and moral depravity which couldbe read as civilizational backwardness to justify the imposition and continuance of colonial rule.

It is against this background of the visual representation of Islamic women that Marjane Satrapiembarks on her quest to represent through the visual form of comics, women and men who havehad a role in shaping her life. It is not surprising that there is no attempt in her drawings to highlightthe feminine charms of her women. She refuses visual pleasure to an implied male reader/viewer byrefusing a sexual or exotic presentation of women's bodies. This choice is also apparent in the starkblack and white drawings of the memoir and the refusal of providing visual stimulation through theuse of color.

***Persepolis 2*** is a more dramatic representation of an inter-cultural gaze. This memoir begins withMarji's arrival in Austria where her parents have sent her to escape the constricting life, loss ofindividual freedom, and the devastation of Iran's war with Iraq. Satrapi continually deconstructs thefacile generalizations about western democracies being the most fertile grounds for the flowering offemale subjectivity. Marji's experience in Austria is the very opposite of the model immigrant successnarrative. Instead of being able to pursue her educational, artistic, and personal goals, Marji's lifegoes into a downward spiral once she is separated from the nurturing influences of her natal family.She experiences Austria as a place of profound alienation and personal failure. It is only by returningto Iran and reconnecting with her family that she is able to find her identity as an artist. In the realmof romantic relationships too, Satrapi undermines popular perceptions of greater equality among thesexes in intimate relationships in the western world. Satrapi's parents share a very equitablerelationship through both the memoirs. In contrast, Markus, Marji's Austrian boyfriend is shown to bequite exploitative. Even though Marji's marriage to Reza, on her return to Iran, does not last, there isgreater balance of power between them.

However at the convent where she resides at the beginning of her life in Austria, Marji encountersvirulent racism and cultural stereotyping. She goes to watch television in the common lobby carryingher pot of spaghetti to eat while watching television. The nun in charge accuses her of a lack ofmanners and then goes on to generalize that "It is true what they say about Iranians. They have noeducation" (***Persepolis 2*** 23). Unlike the male gaze of Delacroix's painting or the postcards of the*The Colonial Harem,* we see Marji being subjected to the gaze of the educated western woman. Wecan witness in this encounter the construction of what Chandra Mohanty had referred to as themonolithic third world woman. Marji's response defies any stereotype that her interlocutor mighthave been harboring about the docility and subservience of Iranian women to authority. Marji'sretaliation is swift and brutal when she mimics the rhetoric of her attacker and says "It's true whatthey say about you too. You were all prostitutes before becoming nuns" (***Persepolis 2*** 23). If the nuncan casually devalue Marji's cultural heritage, she has no compunction in casting an insult on theprinciple of chastity that is one of the foundational values of a nun's life. If Mother Superior's gazeattempts to cast Marji as the unsophisticated, culturally backward other, Marji's reversal of that gazeis able to caricature the celibate nun as a former prostitute.

Although Satrapi refuses an erotic presentation of female bodies in her graphic memoirs, thisattitude however is not concomitant with any kind of internally imposed censorship on therepresentation of the sexual aspects of Marji's identity. In fact, both the memoirs are imbued with anattitude of frankness and an acceptance of the sexuality of men and women. This sensibility is verymuch in contrast to the attitude of sexual titillation that has characterized the discourse of the harem.

Marji gets cast as the inadvertent voyeur of liberated western sexuality, when at a party at herfriend's Julie's house she witnesses Julie and her lover being intimate on a couch on the living roomwhere she had escaped to. We enter into this scenario through Marji's gaze. Instead of thecolonizer's gaze at the hidden sensuality of the Eastern woman, the reader is gazing at the liberatedsexuality of a young Austrian woman. The acceptance of late twentieth century pre-marital sex inwestern democracies is suddenly rendered unfamiliar and disturbing from the perspective of a youngIranian girl for whom pre-marital chastity is a standard expectation. Julie's uninhibited sexuality andpromiscuity only creates a sense of amazement in Marji. After the first shock of seeing a man'sgenitalia, Satrapi creates a panel which is a flashback to a childhood conversation between Marjiand her father on the subject of testicles. Marji remembers her father's embarrassment andcomparison of testicles to ping pong balls. In the next panel Julie discovers Marji laughing aloud onthe couch and concludes erroneously that she is under the influence of marijuana. Marji'sspontaneous laughter upon recalling the conversation with her father and Julie's laughter at themistaken reading of Marji's laughter emphasize their mutual agencies and avoid fixing either of theminto a relationship of object and voyeur.

Marji does become subjected to the relentless scrutiny of adolescents in her high school for whomshe is all too marked by difference. Sitting behind a group of her schoolmates in the cafeteria, sheoverhears them talking about her. The form of the graphic novel that Scott McCloud describes as"sequential art" is particularly effective in this scene. We see a scowling faced Marji facing the readerwhile the speech balloon captures voices she is overhearing from the next table, voices whichcruelly compare her face to that of a cow's. Like in the encounter with the nun, even in a moment ofprofound anxiety about herself, Marji does not tolerate insults. In the next panel we see an iconicrepresentation of her face, just an outline of her profile with a exaggerated mouth proclaiming in boldand extremely large letters "I am Iranian and proud of it" (43).

Marji's whirlwind romance with Markus brings into an interesting intersection some of the culturalpreconceptions and attitudes that are the historic legacy of the colonial encounters. By the time shemeets Markus, Marji is beginning to feel extremely isolated in the social world of Austria, where shehas lost the direct and intimate support of her parents and extended family. Moreover, she hasalready been subjected to vicious racist comments which have severely undermined her confidencein herself. She is also confronting adolescence with its dramatic physical changes in an atmosphereof no social and familial support. These conditions make Marji quite anxious about her femininity anddesirability as there is no longer a comforting sense of acceptance and nurturing that her family hadprovided for her. Her adolescent interest in the opposite sex seeks a reciprocity of attraction andacceptance. However, her first encounters with Austrian boys are disappointing, one seeks out hercompany for possible help with his problems in mathematics and the other acknowledges himself tobe a homosexual after his inability to feel aroused by Marji. When Marji encounters Markus she isdelighted to find that he has a "normal" heterosexual interest in her, which at last alleviates her ownuncertainties about her desirability. However, this relationship is fraught with difficulty not justbecause Marji's difficult social situation of living in exile and being completely without friends orfamilial support but also because the relationship has to encounter racially hostile attitudes directedtowards it, due to the fact that the homogenous white Austrian society cannot easily accept the ideaof inter-racial romance. Marji is subjected to the gaze of older Austrian women, Markus' mother andFrau Doctor Heller, her landlord, who are angry and discomfited by the idea of inter-racial dating.The final violent blow to the relationship is struck by Markus' unfaithfulness and Marji's discovery ofit. This spirals into a period of profound depression, self-hatred, and alienation for Marji. In some ofthe most moving and dark scenes of the memoir, Marji becomes a homeless vagrant, riding in thelabyrinth of the city tramway or foraging for food in garbage cans, till she ends up in the hospital aftercoughing blood and passing out on the street.

This episode strips Marji of all the layers of social privilege that she had taken for granted andreduces the social and economic gap that separates her from illegal immigrants or refugees whostruggle to survive in urban centers of Europe and North America. The experience also gives Marjiclarity and insight about a relationship she had grown comfortable with. She realizes that Markus isinitially attracted to her racial and ethnic difference, her "rebellious side" and her "naturalnonchalance" (***Persepolis 2*** 65). He encourages her to start visiting disreputable clubs to buy drugsfor both of them. But Marji realizes in retrospect "This decadent side, which had so pleased him atfirst, ended up profoundly annoying him" (***Persepolis 2*** 72). Markus is attracted by Marji's exoticdifference but ultimately expects her to conform to expectations of feminine docility andsubservience which transcend boundaries of the east and the west. Gender inequality is still a realityin the post feminist west and this is revealed in the multiple ways that Markus exploits Marji,particularly his unscrupulous demands on the remittances sent by her parents. He does not haveany moral qualms in being unfaithful and expects Marji to accept it quietly. The relationship reachesan unbridgeable impasse when Marji vociferously expresses her legitimate anger at hisunfaithfulness.

***Persepolis 2*** invites a comparison between Marji's first romance with Markus and her laterrelationship and marriage with Reza, upon her return to Iran. Contrary to notions of restrictedindividual choice in the sphere of romantic relationships, Marji's romance with Reza begins andprogresses on her own volition and faces very little mediation from her parents. When they first meetat a party they fascinate each other because each represents a sphere of experience that the otherhas not had access to. Reza has intimate knowledge of the war and Marji has the experience ofliving in a western democracy, an experience of escape and freedom that Reza longs for. Whilethere is a definite element of affectation in their presentation of their personalities to each other,revealed in Marji's reveries after their marriage, captured in panels representing two differingversions of herself. In one, she is wearing a dress, sporting a feminine hair style, rouged cheeks,donning a submissive smile. In the next panel depicting the woman Reza finds himself with, Satrapidraws herself in angular lines. She is wearing a shirt and pants and her hair style is shorter and cutstraight in a page boy style. Her legs are no longer discreetly crossed but her knee covered by thetrouser leg juts out. The sharp lines of her nose, the projecting knee, and the sullen expression makeher look quite different from the girl in the previous panel. This visual contrast reinforces the notion ofthe limitations of the romantic perspective and how any perception is ultimately partial. Thus Marjiand Reza begin their relationship with romanticized perceptions about each other. However, as theirrelationship evolves, we see them as companions, preparing for examinations and studying art atthe university. Their relationship seems to be based on a principle of equality. During marriagenegotiations, Marji's father inserts her right to divorce in the marriage contract, anticipating theirfuture incompatibility. Even when the marriage disintegrates they are able to collaborate on their finalart project. Finally it is Marji's grandmother who inspires her to seek a divorce when their mutualincompatibility is irreconcilable and Marji is unable to decide on a course of action.

The trajectory of Marji's relationship with Reza dispels any facile notions of oppression thatstereotypic perceptions of Iran may have generated. While it is true that the exceptionallyprogressive and tolerant atmosphere of Marji's family cannot be taken as a given for all privatehomes in Iran, the fact that there exist female relatives of an earlier generation like the grandmotherwho value individual happiness over social expectations, gesture at indigenous resources andpotentialities for the empowerment of women.

While Satrapi is committed to critiquing the excesses of Islamic religious orthodoxy in Iran, she isequally interested in revealing the limitations to their power and the constant challenges to theirauthority offered by ordinary Iranians. She is careful in ***Persepolis*** to reveal the protests of womenlike her mother to the rigid imposition of the veil. Marji's mother is active in demonstrations andresists wearing the veil till she is personally attacked and threatened to be raped. Even when the veilbecomes an inescapable requirement of public dress, there are a myriad ways in which women defythe authority of the regime. The most common form of rebellion is the sly subversion of the veil itself.On the first page of ***Persepolis*** we see female children playing in Marji's school. Reducing the veil toa play object, some children jump rope with it, some use it as a piece of cloth that can be used as aheaddress of a monster. In Marji's adolescence, subversion of the veil includes wearing theheadscarf along with a denim jacket decorated by a Michael Jackson button *(****Persepolis*** 131). Moreserious and direct forms of confrontation with the regime include Marji's various encounters withfigures of religious authority. On her return to Iran from Austria, she is not afraid to speak out anddemand greater freedom for women. Her protest against the university dress code for womenactually earns her a conference with the university's Islamic commission who eventually agree to lether design a uniform more comfortable for female art students. While Satrapi's memoirs drawattention to "the contrast between the official representation of my country and the real life of thepeople, the one that went on behind the walls" *(****Persepolis 2*** 150), the schizoid split of the privateand the public reiterates the desire for change and the continuing demands for reform which Iranianwomen seek to negotiate with the Islamic regime. We are not given a picture of a static society butone in which women are active agents of political and social reform. Mahmood Mamdani hasinterpreted the rise of the Iranian feminist movement resulting in more liberal legislation for marriageand divorce, in recent years as the "emergence of an Islamic modernity, arising from processeswithin Islamic societies" (174) rather than being externally imposed. Satrapi's literary and artisticachievement lies in creatively challenging some familiar western stereotypes about Iran andmapping indigenous potentialities for change for women in Iran.

**Note**

1. Hamid Dabashi refers to this collection of postcards and compares these images to the image ofveiled girls reading on the cover of Nafisi's *Reading Lolita in Tehran.* He accuses the publishers ofcropping the image and for removing the original context of the photograph which depicted youngwomen reading a reformist paper during the 2000 election.

**Works Cited**

Adorno, Theodor W. "Commitment." *The Essential Frankfurt School Reader.* Eds. Andrew Arato andEike Gebhardt. New York: Continuum, 1997. 300-318.

Ahmad, Aijaz. *In Theory: Classes, Nations, and Literatures.* London and New York: Verso, 1992.

Ahmed, Leila. *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate.* New Haven andLondon: Yale University Press, 1992.

Alloula, Malek. *The Colonial Harem.* Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1986.

Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination: Four Essays.* Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emersonand Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

Benjamin, Walter. "The Author as Producer." *The Essential Frankfurt School Reader.* Ed. AndrewArato and Eike Gebhardt. New York: Continuum, 1997. 254-269.

------. "The Storyteller." *Illuminations.* Ed. Hannah Arendt. Trans. Harry Zohn. New York: SchockenBooks, 1968. 83-109.

Berger, John. *Ways of Seeing.* London: Penguin Books, 1972.

Byrne, Richard. "A Collision of Prose and Politics." *The Chronicle of Higher Education.* 13 October,2006. A13+.

Dabashi Hamid. "Native Informers and the Making of the American Empire." *Al Ahram Weekly 797*(June 1 -June 7 2006) <http://weekly.ahram.org.eg/2006/797/special.htm>

Djebar, Assia. "Forbidden Gaze, Severed Sound." *Women of Algiers in Their Apartment.* Trans.Marjolijn de Jager. Charlottesville and London: University of Virginia Press, 1992. 133-151.

Grewal, Inderpal. *Home and Harem: Nation, Gender, Empire and the Cultures of Travel.* Durhamand London: Duke University Press, 1996.

Mamdani, Mahmood. *Good Muslim, Bad Muslim: America, The Cold War and the Roots of Terror.*New York: Doubleday, 2004.

Marcuse, Herbert. *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics.* Boston:Beacon Press, 1977.

McCloud, Scott. *Understanding Comics: The Invisible Art.* New York: Harper Collins, 1993.

Mernissi, Fatima. *The Veil and the Male Elite: A Feminist Interpretation of Women's Rights in Islam.*Trans. Mary Jo Lakeland. Reading MA: Addison Wesley, 1987.

Milani, Farzaneh. *Veils and Words: The Emerging Voices of Iranian Women Writers.* New York:Syracuse University Press, 1992.

Mohanty, Chandra Talpade. "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses."Williams and Chrisman. 196-220.

Nafisi, Azar. *Reading Lolita in Tehran: A Memoir in Books.* New York: Random House, 2003.

Ogunyemi, Chilwenye Okonjo. "Womanism: The Dynamics of the Contemporary Black FemaleNovel in English." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 11.1 (1985): 63-80.

Said, Edward W. *Culture and Imperialism.* New York: Vintage, 1994.

Satrapi, Marjane. *Persepolis: The Story of a Childhood.* Trans. Mattias Ripa and Blake Ferris. NewYork: Pantheon, 2003.

------. *Persepolis 2: The Story of a Return.* Trans Anjali Singh New York: Pantheon, 2004.

Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" Williams and Chrisman. 66-111.

Watson, Julia and Sidonie Smith. "Introduction" *Decolonizing the Subject: The Politics of Gender inWomen's Autobiography.* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992. xiii-xxxi.

Williams, Patrick and Laura Chrisman Eds. *Colonial Discourse and Postcolonial Theory: A Reader*New York: Columbia University Press, 1994.

Source Citation   (MLA 8th Edition)

Basu, Lopamudra. "Crossing Cultures/Crossing Genres: The Re-Invention of the Graphic Memoir in *Persepolis* and *Persepolis 2*." *Children's Literature Review*, edited by Jelena Krstovic, vol. 185, Gale, 2013. *Literature Resource Center*, http://link.galegroup.com/apps/doc/H1420115380/LitRC?u=txshracd2565&sid=LitRC&xid=3e79cf13. Accessed 6 Feb. 2018. Originally published in *Nebula*, vol. 4, no. 3, Sept. 2007, pp. 1-19.